
III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo

«Nella mia follia mi disperavo che Dio mi avesse fatta nascere in un corpo femminile»¹ queste le parole con le quali, Christine de Pizane, comincia il proprio libro. Questa affermazione rafforza la concezione che, facendo storia, si deve considerare il *corpo* femminile non tanto come un oggetto fisiologico, ma piuttosto come un costrutto di simboli antropologici e sociali strettamente connessi alla mentalità fortemente maschilista della società².

Christine è una donna del XV secolo istruita e letterata che, cosa non comune in quel periodo, decide di scrivere un libro. E' un personaggio fuori dagli schemi, combatte per non «lasciarsi imporre luoghi comuni sull'imbecillità femminile»³ e, non ultimo, è una vedova. La sua situazione le impone di lavorare per mantenere sé e la propria famiglia ma è libera, molto più libera delle tante donne che la circondano. Christine infatti non è più soggetta alla tutela e al controllo di un uomo; la tutela del padre era infatti finita col matrimonio ed il marito ora era morto.

La sua indipendenza tuttavia, in qualche modo, la pone ai margini della società dato che «in una società patriarcale la presenza di donne non soggette né al padre né al marito, era fonte di preoccupazione, se non di paura»⁴. In effetti a dimostrazione dell'assunto, nella stragrande maggioranza dei casi le donne accusate di stregoneria in Europa erano vedove⁵. La condizione giuridica della vedova in alcuni casi, ha significato per le donne il poter entrare in possesso dei beni dotali e dell'eredità del marito che venivano finalmente gestiti autonomamente. Questa libertà economica, è però vista con sospetto da una società che vuole la donna «condiscendente e priva di arbitrio [...] che la vede esclusivamente (come) una figlia, una moglie ed una madre

¹ Christine de Pizan, *La Cité de dames*, (a cura di) E. Hicks e Th. Moreau, Paris 1986, pp.37-38.

² Cfr. O. Niccoli (a cura di), *Rinascimento al femminile*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp.XII-XIV.

³ Christiane Klapisch-Zuber, (a cura di) *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1998, p.3.

⁴ Brian P. Levack, *La caccia alle streghe*, Laterza, Roma-Bari 1988, p.155.

⁵ Cfr. Brian P. Levack, op. cit., Tab.5, p.155.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

obbedienti»⁶. In effetti, questa preoccupazione maschile nei confronti della libertà e dell'indipendenza economica e sessuale della donna sembra nascondere negli uomini in questo, ma con ogni probabilità in ogni periodo storico compreso quello contemporaneo, un'ancestrale e profonda paura della una donna autonoma, istruita, intelligente e sessualmente esperta.

Nel Rinascimento in cui «l'Uomo (con la U maiuscola!) è al centro di problematiche universali»⁷, la donna continua a restare reclusa e imprigionata in una società maschilista che ritiene che la conoscenza sia di appannaggio maschile. Ma è questo il periodo in cui le nuove idee spingono un maggior numero di donne a cambiare atteggiamento e a tentare di soddisfare la propria sete di conoscenza pur affrontando allo scopo compromessi durissimi che, in definitiva, le relegheranno comunque ai margini della società.

La donna che sceglie il sapere, ed il potere che da esso deriva, sceglie una vita dura e difficile che la porterà ad essere invisa ed amata al tempo stesso sia dagli uomini che ne sono attratti ma che la temono, sia dalle donne che non la comprendono o che la invidiano per il suo coraggio. Queste donne saranno figure liminali sulle quali la società riverserà le proprie paure; saranno «il silenzio indeterminato in cui risuona una voce mai prima ascoltata»⁸; saranno la terribile bellezza dell'arte che compie un atto di distruzione per rigenerarsi dalle proprie ceneri: la cortigiana e la strega.

In questo senso dunque anche la conoscenza fisiologica del *corpo* femminile caricato, come dicevamo, di moltissimi simboli antropologici, diventa sospetta, misteriosa e, in quanto tale, facilmente associabile alla magia. «Per mille anni, l'unico medico del popolo fu la strega»⁹, tanto che persino Paracelso comprese la loro importanza e nel 1527 «fece un falò di tutta la medicina dichiarando di non sapere

⁶ C. Evangelisti, *Angela Vallerani, vedova (1559-1600 ca.)*, in: *Rinascimento al femminile* op. cit., p.233.

⁷ Paul Lariville, *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Bur, Milano 1983, p.31.

⁸ A. Lombardo, *Il grande teatro del mondo*, in: «Storia del teatro inglese. L'età di Shakespeare», a cura di A. Lombardo e E. Tarantino, Carocci, Roma 2001, p.93.

⁹ J. Michelet, *La Strega*, Einaudi, Torino 1971, p.4.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

altro se non quello che aveva imparato dalle streghe»¹⁰. Erano infatti queste donne misteriose, che vivevano ai margini di una società che le temeva e le riveriva insieme, a fare da levatrici, da guaritrici, da erboriste, erano insomma «l'unico medico cui per secoli le classi subalterne potevano rivolgersi»¹¹.

Queste donne avevano scelto una via difficile e pericolosa pur di potersi cibare all'albero della conoscenza e, in quanto depositarie per molto tempo di tutto il sapere relativo al *corpo* femminile e alle sue trasformazioni, potevano facilmente essere accusate di stregoneria da un popolo ignorante, soprattutto quando qualcosa non andava per il verso giusto. Il loro saper preparare medicine e pozioni era spesso visto come magia, bianca o nera che fosse, e per questo condannabile.

In realtà, se si tralascia la parte tutta folkloristica del personaggio-strega e la si analizza da un punto di vista più attento al sociale, ci si rende conto che questo catalizzatore di paure e insicurezze umane non è solo da emarginare perché pericoloso in quanto capace di fare malefici e sortilegi, ma è pericoloso anche e soprattutto perché rappresenta un punto di partenza da cui è indubbiamente possibile sovvertire l'ordine sociale. Come abbiamo visto infatti, la società, incardinata su basi fortemente maschiliste, osserva ossessivamente il comportamento delle donne che, in quest'ottica, devono essere miti, ubbidienti e soprattutto ignoranti. La conoscenza, in questo caso medica e scientifica, data alle donne spaventa, non è normale ed è vista come segno di ribellione all'ordine precostituito. Diventa un elemento di disturbo, sovverte e fa paura. Una donna tale non può operare liberamente all'interno di questa società e viene emarginata, scacciata, accusata di stregoneria e spesso bruciata sul rogo. Ma questo è il prezzo da pagare per il sapere e la libertà di pensiero, il rischio è parte del gioco e in molte decidono di affrontare questa vita piuttosto che farsi rinchiudere in una prigione invisibile, costruita con le mura di un matrimonio non

¹⁰ Ivi, p.5.

¹¹ S. Foglia, *Il libro delle Streghe*, Rusconi, Milano 1981, p.10.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

voluto, o con quelle di una reclusione conventuale non desiderata, spesso di molto peggiore delle segrete dell’Inquisizione.

Ai margini dunque, così come l’ebreo ed il moro, così come l’altra donna che sceglie di vivere affrontando sfrontatamente e a capo scoperto chi l’accusa e la giudica: la cortigiana. Anche questa categoria di donne ricerca il sapere, condivide gli interessi tipici dell’Uomo del Rinascimento e combatte per aprire una breccia nei pregiudizi antifemministi, per ottenere una sorta di emancipazione *ante litteram*¹². La cortigiana però sceglie una strada diversa da quella della strega, anch’essa conosce a fondo il *corpo* femminile, è sessualmente esperta ed anch’essa decide di servirsi delle proprie arti per ottenere potere e conoscenza. Anche in questo caso i compromessi cui è costretta a scendere sono molto duri e, anche in questo caso, la sua sfacciata ribellione le costerà l’essere relegata ai margini della società. Ma poter gareggiare con gli uomini in intelligenza, arguzia e cultura ed ottenere da loro qualsiasi cosa vale ben qualche sacrificio¹³!

Queste due figure di donne così importanti durante XVI e XVII secolo possono essere analizzate ricorrendo alle non numerose fonti documentarie al riguardo, catalogabili in ambito prettamente storiografico, ad osservazioni psico-antropologiche e sociali o a testi coevi che ci rimandano figure femminili affini a quelle ora descritte. In questa sede ci rivolgeremo a quest’ultima tipologia operando una scelta storica e politica più che letteraria. Come è noto infatti, il teatro, pur ancorato saldamente alla cultura letteraria risulta essere altrettanto fortemente implicato sia nel dibattito politico, spesso affrontato con satira o ironia, che nella descrizione e nell’osservazione della società. In alcuni casi infatti, in quanto strumento di propaganda e *media* di una società che non conosce giornali e televisione, il teatro offre agli occhi dello storico un punto di vista privilegiato.

¹² Cfr., P. Larivalle, op. cit., p.40.

¹³ Cfr., *ivi*, pp.114-142. A questo proposito si rimanda a cortigiane quali Imperia nella Roma di inizio XVI secolo, a Gaspara Stampa o alla veneziana Veronica Franca vissuta alla fine del XVI secolo.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

Con queste premesse l'analisi del personaggio di Katarina in *The Taming of the Shrew* di W. Shakespeare servirà per comprendere e visualizzare appieno le figure di strega e cortigiana. Questo straordinario drammaturgo si avvale infatti della sua grande capacità di osservazione per descrivere la società, gli uomini e le donne del suo tempo regalandoci in questo modo la possibilità di entrare nel mondo dell'Inghilterra elisabettiana attraverso un magnifico specchio.

La visione shakespeariana delle donne trascende i limiti del tempo se si considera:

«men and women as equal in a world which declared them unequal. He did not divide human nature into the masculine and the feminine, but observed in the individual woman or man an infinite variety of unions between opposing impulses»¹⁴.

Egli infatti non prende posizione nei confronti delle donne che descrive ma, semplicemente

«mirrors in a perfectly reflecting glass the varieties of womanhood in contemporary society, or rather, in that sector of society with which his genius felt most closely attuned»¹⁵.

Il personaggio di Katarina risulta, in questa visione, un personaggio completo e dalle mille sfaccettature che sembra rappresentare, in due tempi diversi, proprio le due tipologie di donne che ci interessano. Kate «sovverte l'universo simbolico maschile [...] usando il gioco verbale per sfidare e mettere in questione il sistema

¹⁴ J. Dusinberre, *Shakespeare and the nature of women*, London 1975, p. 308. Trad. it. «gli uomini e le donne sono uguali in un mondo che li ha dichiarati uguali. Egli non ha diviso la natura umana in maschile e femminile, ma ha osservato individualmente nella donna o nell'uomo una varietà infinita di unioni fra impulsi opposti».

¹⁵ L. Jardine, *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the age of Shakespeare*, New Jersey, 1983, p.3. Trad. it. «rispecchia in un vetro perfettamente riflettente la varietà dell'umanità nella società contemporanea, o piuttosto, in quell settore della società con il quale il suo genio si sentiva più vicino».

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

binario che codifica e racchiude il potere maschile»¹⁶ provocando il caos poiché «se la donna non sta al suo posto, il mondo va alla rovescia»¹⁷. Questo rovesciamento innaturale fa della bisbetica una donna ai margini della società al pari della strega in cui assomiglia in tutta la sua costruzione simbolica.

Nell'immaginario collettivo l'arte della stregoneria si basa sul principio del rovesciamento: per esempio la forma della *messa nera* è quella dell'ufficio alla rovescia¹⁸ in cui il crocefisso viene tenuto a testa in giù e la liturgia detta al contrario. Allo stesso modo l'eccesso linguistico della donna è fonte di rovesciamento sociale ed è punito, fisicamente rovesciando a testa in giù la malcapitata, legata su una sedia, in un fiume.

Katarina non è una vecchia, né una vedova né una guaritrice esperta di erbe e veleni e perciò non la si può intendere *strega* nel senso classico, come invece accade per esempio, per le streghe del *Macbeth*, ma Kate è strega in quanto sovversiva, strega poiché rovescia l'ordine sociale preconstituito che non le sta bene e che attacca con parole pungenti quasi fossero formule magiche. In effetti, a ben vedere, in tutta la letteratura del periodo che va dai racconti popolari ai testi letterari, la donna linguacciuta «was not uncommonly to be accused of witchcraft»¹⁹. Inoltre «l'idea della strega come di un essere moralmente debole e incline alla lussuria»²⁰ che non manca di aver rapporti con il diavolo, può, in un certo senso essere accostata alla figura di una Katerina che parla liberamente con gli uomini e che utilizza ampiamente pesanti ambiguità sessuali²¹. Kate è talmente strega che l'unico marito che potrebbe sopportarla a detta, guarda caso, dell'uomo più anziano del dramma, è il diavolo in persona:

¹⁶ C. Mucci, *Il teatro delle Streghe*, Liguori, Napoli 2001, p. 67.

¹⁷ Ivi, p.79.

¹⁸ Cfr., J. Michelet, op. cit., p.86.

¹⁹ L. Jardine op. cit., p. 103.

²⁰ Brian P. Levack, op. cit., p. 148.

²¹ Cfr. W. Shakespeare, op. cit., atto II scena I, vv.194-216, p.206-208.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

Gremio:

A husband? A devil.

Hortensio:

I say a husband.

Gremio:

I say a devil. Thinkest thou, Hortensio, though her father be very rich, any man is so very a fool to be married to hell²².

La contrapposizione alla ribelle, alla linguacciuta, alla strega, al «devilish spirit»²³ di Kate viene rappresentata dall'altra donna del *play*, sua sorella, Bianca. Bianca è la donna ideale per la mentalità del tempo, mite, remissiva e silenziosa come dovrebbe esserlo una buona figlia ed una buona moglie, è colei che tutti vorrebbero avere per sé, è colei che impersona esattamente le aspettative della società. Le due sorelle sembrano rappresentare due stereotipi di donne, l'uno positivo e l'altro negativo, che si affrontano perché non si comprendono. E' chiaro che positivo e negativo, ancora una volta, vengono individuati da una società che segue cliché medioevali continuamente ossessionata dal comportamento femminile.

L'immagine della società che Shakespeare ci regala è allora quella che contrappone lo *scolding language* di Kate esuberante ed eccessivo e per questo criticabile, al silenzio di sua sorella. Bianca «seems to speak a language about which there is not that much to say»²⁴ ed è proprio questa la cosa che più fa arrabbiare la sorella per la quale il suo silenzio è un segno intollerabile della acquiescenza dello *status quo*²⁵: «Her silence flouts me, and I'll be revenged!»²⁶.

²² W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, atto I, scena I, vv.121-125, Arden ed., London, p.177. Trad. it. «Gremio: Un marito? Il diavolo. / Hortensio: Io dico un marito. / Gremio: Io dico un diavolo. Credi, Hortensio, che benché suo padre sia molto ricco, non c'è uomo così pazzo da sposare l'inferno».

²³ Ivi, atto II, scena I, v. 26, p. 198. Trad. it. «Uno spirito diabolico».

²⁴ J. Fineman, *The turn of the shrew*, in: «Shakespeare and the question of theory» edited by P. Parker and G. Hartman, London 1985, p.147. Trad. it. «Sembra parlare un linguaggio sul quale non c'è molto da dire».

²⁵ Cfr., R. Hillman, *Shakespearean Subversions. The trickster and the play-text*, London 1992, p.33.

²⁶ W. Shakespeare, op. cit., atto II, scena I, v. 29.p.198. Trad. it. «Il suo silenzio si fa gioco di me, e mi vendicherò».

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

La donna-strega, la ribelle viene dunque allontanata, relegata ai margini ed è necessario trovare il modo di soffocare queste sue velleità di libera pensatrice, questo suo comportamento sovversivo ed anarchico. Petruccio è l'uomo che ci vuole, l'inquisitore mellifluido che prima con finta dolcezza e poi con gli strumenti della tortura affronta l'eretica e crede di averla in pugno. Egli infatti, dopo un primo momento di quiete in cui non esagera mai per prendere tempo e studiare la propria vittima si impone e la sposa. Da questo momento in poi adotterà tutte le più avanzate tecniche di tortura, «brainwashing, sensory deprivation, and humiliation»²⁷ per domarla come fosse un animale e per ammansirla non esita a brutalizzarla.

Ma Katarina è strega fino in fondo.

Nel più antico documento italiano che ci riporta un vero processo di stregoneria, il *Consilium* di Bartolo da Sassoferrato²⁸ (1314-1357), insigne giurista di Carlo IV, si legge che una strega che si pente può essere perdonata:

qualora questa strega si pentisse e tornasse alla fede cattolica, pronta ad abiurare il proprio errore pubblicamente [...] forse si dovrebbero risparmiare le pene temporali e la morte terrena²⁹

Tutta la seguente trattatistica demonologica cristiana osserverà questo punto, anche se poi spesso alla confessione seguiva una condanna e l'*autodafé*, o liberazione dal carcere, dopo la quale si portava il prigioniero sul luogo dell'esecuzione³⁰.

Le streghe confessavano raccontando agli inquisitori tutto quello che volevano sentirsi dire, dal sabba ai malefici, per far cessare la tortura e sperare in una morte rapida che le liberasse e che spesso cercavano da se stesse. Katarina farà lo stesso ma riuscirà a spuntarla perché capisce come avere una seconda chance.

²⁷ R. Hillman, op. cit., p.29. trad. it. «Lavaggio del cervello, privazione sensoria e umiliazione».

²⁸ Cfr., S. Abbiati, A. Agnoletto, M. R. Lazzati (a cura di), *La stregoneria*, mondadori, Milano 1984, pp.27-31.

²⁹ Ivi, Bartolo da Sassoferrato, *Consilia seu responsa ad causas criminales recens* edita, I, cons. IV, p. 29.

³⁰ Cfr., G. R. Scott, *Storia della tortura*, Mondadori, Milano 1990.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

Dopo aver subito il matrimonio e quelle che abbiamo definito le *torture* di Petruchio il suo atteggiamento muta. Il dialogo con Grumio³¹ il *fool*, servo di suo marito, che si prende gioco di lei, come del resto fa anche con il suo padrone, è la base sulla quale si costruirà la sua successiva trasformazione. Il *fool* shakespeariano può dire quello che vuole, è il matto, è il «corruttore di parole» attraverso il quale possiamo osservare la vera realtà. Anche quella del *fool* è una figura liminale, ai margini della società, egli è libero di dire quello che vuole nascosto dietro il velo della pazzia. Kate, come il *fool*, e solo davanti al *fool*, sembra pensare ad alta voce, riflette sul comportamento di Petruchio ma non sa ancora come raggiarlo:

Katarina:

What, did he marry me to famish me? [...]

Am starved for meat, giddy for lack of sleep [...]

And which spites me more than all these wants,

He does it under the name of perfect love³²

Kate è ancora troppo legata al personaggio di ribelle e di strega che lei stessa si è costruita per reagire al mondo che la vuole succube e solo dopo la scena con il sarto³³, comprenderà come trasformarsi per uscirne vincente.

Così come farebbe una donna accusata e torturata per stregoneria Katharina confessa, dice al marito-inquisitore quello che vuole sentirsi dire e costruisce la propria difesa a regola d'arte scegliendo lucidamente di nascondersi dietro al velo della donna dabbene rispettosa ed ubbidiente:

Petruchio:

I say it is the moon.

Katharina:

³¹ W. Shakespeare, op. cit., atto IV, scena III, vv.1-35, p.258-259.

³² Ivi, vv. 3-12. Trad. it. «Mi ha sposata per affamarmi? / Muoio di fame e mi gira la testa per l'insonnia / e quello che più mi fa stizza, più di tutte queste privazioni / è che lo fa in nome dell'amore perfetto».

³³ Ivi, vv.61-165, pp.261-268.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

I know it is the moon.

Petruchio:

Nay, then you lie. It is the blessed sun.

Katharina:

Then, God be blest, it is the blessed sun.

But sun it is not when you say it is not,

And the moon changes even as your mind.

What you will have nam'd, even that it is,

And so it shall be for Katarina³⁴.

La trasformazione di Kate ha del miracoloso, del magico, nessuno si sarebbe aspettato una cosa del genere eppure Kate *the curst* cambia il suo aspetto esattamente come farebbe una della popolari fattucchiere che girovagano indisturbate sotto forma di gatto.

Kate è cambiata, l'uomo è riuscito nella doma ed il pubblico, seppur dubbioso, ne resta affascinato tanto da pensare, insieme con Hortensio: «Petruchio, go thy ways, the field is won»³⁵.

La ribelle capisce che affrontare il nemico direttamente non le conviene, pertanto cambia atteggiamento per poter esercitare su di lui il proprio potere; lo raggira, gli fa credere d'essere il vincitore, il dominatore cui lei, volentieri, si sottomette. La strega ha reso la sua confessione, si autoimmola e si lascia bruciare perché ora conosce un nuovo incantesimo, sa come rinascere sotto altra forma dalle proprie ceneri. La trasformazione è miracolosa, è una magia così grande che Lucentio non può non esclamare: «Here is a wonder, if you talk of a wonder»³⁶.

³⁴ W. Shakespeare, op. cit., atto IV, scena V, vv. 16-22, p.275. Trad. it. «*Petruchio*: Dico che è la luna. / *Katarina*: So che è la luna. / *Petruchio*: Allora mentite. E' il sole benedetto. / *Katarina*: E allora, per amor del cielo, è il sole benedetto. / Non è il sole se voi dite che non lo è / E la luna cambia con vostro umore / Sarà ciò che più vi piacerà di chiamarlo / e tale sarà per Caterina».

³⁵ Ivi, v.23, p.276. Trad. it. «Vai Petruchio, il campo è vinto».

³⁶ Ivi, atto V, scena II, v.107, p.293.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

Paradossalmente è la *Kate's submission* a darle potere su Petruchio³⁷, ed è questa la vera fattura, è questo il reale *maleficium* compiuto dalla donna forte ed intelligente che muta le sue sembianze e diviene tanto bella e desiderabile da *incantare*. La trasformazione è compiuta; la strega è divenuta cortigiana.

Anche in questo caso il compromesso cui Kate si costringe ad arrivare è durissimo ma le regala la libertà. Libertà di pensiero e di parola tanto che gli uomini reagiranno con elogi ad un discorso nel quale lei sottilmente chiarisce la propria intenzione.

Nella scena finale sono presenti le uniche altre due donne del *play*, Bianca e la vedova. Bianca dopo il matrimonio è cambiata dimostrandosi linguacciuta e disubbidiente rovesciando il suo ruolo iniziale in un modo che evidenzia la pochezza, la paura e l'insicurezza contro le quali Kate fin dall'inizio del dramma dirige il proprio disprezzo. La vedova invece è una figura che dà da pensare.

The widow appare solo nell'ultima scena ma la sua presenza risulta estremamente importante e giustifica il monologo finale di Kate. Innanzi tutto è interessante notare come questa donna non venga individuata attraverso un nome ma attraverso il suo stato, quello appunto di *vedova*. La sua connotazione è dunque immediata ed evoca tutto quel bagaglio culturale di pregiudizi e paure provenienti proprio dalla sua posizione nella società che, anche in questo caso è liminale. Ma *la vedova* sceglie di risposarsi, di assoggettarsi nuovamente alla volontà di un uomo, rientrando in quegli schemi sociali che vengono messi in discussione fin dall'inizio del dramma. Anche in questo caso si assiste ad un compromesso dovuto però ad una sorta di vigliaccheria ad una debolezza che spinge la donna a scegliere una via più facile; infatti, rientrando sotto la tutela maschile la vedova non rischia di diventare una vera *strega* e la conoscenza del *corpo* femminile dovuta alla sua esperienza precedente, e tutto ciò che nella mentalità del tempo ne deriva, non le procurerà l'emarginazione sociale.

La sua presenza è fondamentale per Kate ed il genio di Shakespeare coglie appieno il rito di passaggio della conoscenza da donna a donna. La vedova conclude il

³⁷ Cfr., J. Dusinberre, op. cit., p.108.

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

cammino iniziatico di Kate parlando il linguaggio simbolico delle streghe che solo le streghe riconoscono e comprendono. «He that is giddy thinks the world turns round»³⁸ è questa la formula magica. Solo Kate comprende il vero significato di questa frase tanto da ripeterla e da insistere per avere una spiegazione che non lasci dubbi³⁹. Katarina, ora più che mai, sa cosa deve fare. Quando Petruchio le chiederà di «tell these headstrong women / what duty they do owe their lords and husbands»⁴⁰ la vedova tenterà di ammonirla, suggerendole di non parlare mostrando, velatamente, la propria codardia. Ma la consapevolezza ed il coraggio di Kate superano ogni impedimento e la spingono a parlare apertamente, senza alcun timore, palesando appieno la sua vera, indomabile, natura di libera pensatrice.

Incredibilmente, solo ora che sa come recitare quelle odiose parole che la società vorrebbe sentire da una donna è libera di dire ciò che vuole, esattamente come farebbe un uomo ed è con quelle stesse parole che può, finalmente, rivolgersi liberamente alle sue sorelle.

Ma la comprensione reale del suo discorso è velata tanto da far risuonare le parole che utilizzerà nel suo famosissimo discorso finale come formule magiche. Il linguaggio infatti è fortemente evocativo, è enigmatico ed ellittico, è il linguaggio delle donne fruibile dalle donne e fortemente contrapposto al «literal language traditionally spoken by man»⁴¹.

Katharina comincia a parlare e crea l'illusione. L'antica strega si risveglia ed evoca i quattro elementi, oltre alla luce e all'oscurità:

Katarina:

[...] commits his body

To painful labour both by *sea* and *land*

³⁸ Ivi, v.20. Trad. it. «Chi ha il capogiro, pensa sia la terra a girare».

³⁹ Ivi, vv.26-27.

⁴⁰ Ivi, vv.131-132. Trad. it. «Spiega a queste donne testarde / quale rispetto devono ai loro signori e mariti».

⁴¹ J. Fineman, op. cit., p.143. trad. it. «linguaggio letterario tradizionalmente parlato dagli uomini».

III. Donne ai margini fra XVI e XVII secolo.

To watch the *night* in *storms*, the *day* in cold,
Whilst thou liest *warm* at home, sure and safe⁴²

E' la sua stessa natura che le fornirà la via d'uscita. Kate dice di vergognarsi per la *simpleness* delle donne che «offer war where they should kneel for peace»⁴³ senza capire che il potere e con esso, in parte, la libertà, si potrebbero ottenere sfruttando corpi «soft, and weak, and smooth / unapt to toil and trouble in the world»⁴⁴.

La cortigiana ha preso il sopravvento e Kate diventa l'eroina di un mondo che sta cambiando, di un mondo dove l'apparenza diventa la realtà, di un mondo che scivolerà lentamente verso quella terribile decadenza che verrà nascosta dietro la facciata del salotto borghese.

«My mind hath been as big as one of yours»⁴⁵ ammette Kate ma ora vede chiaramente che «our lances are but straws»⁴⁶ e che è solo creando l'illusione, è solo mostrando quello che gli altri desiderano vedere che le donne possono vincere le battaglie.

In questo pezzo di grande arte ancora una volta, la straordinaria capacità di Shakespeare di osservare e raccontarci come se guardassimo in una sfera di cristallo la società e gli uomini (e le donne!) del suo tempo è fortemente ribadita. E così, lo specchio shakespeariano ci rimanda l'immagine di una Kate che incarna le due tipologie di donne più sovversive, e per questo più esplicative, di una società in via di trasformazione che, sebbene si stia evolvendo, continua ad avere paura di un universo femminile misterioso e sensuale.

⁴² W. Shakespeare, op. cit., atto V, scena II, vv.149-152, pp.295-296, corsivi miei. Trad. it. «sottopone il suo corpo / a doloroso lavoro per mare e per terra / a vegliare la notte fra le tempeste e il giorno al gelo / mentre tu riposi al caldo in casa, sicura e tranquilla».

⁴³ Ivi, v.163. Trad. it. «Offrire la guerra mentre dovrebbe supplicare in ginocchio per la pace».

⁴⁴ Ivi, vv. 164-165. Trad. it. «Morbidi, deboli e lisci / inadatti a faticare e penare per il mondo».

⁴⁵ Ivi, v.171. Trad. it. «La mia mente è stata un tempo superba come la vostra».

⁴⁶ Ivi, v.174. trad. it. «Le nostre lance non sono che pagliucole».